



Title	福永武彦「冥府」論：不条理演劇という方法の試み
Author(s)	稲垣，裕子
Citation	阪大近代文学研究. 2011, 9, p. 41-62
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/92674
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

福永武彦「冥府」論

—不条理演劇という方法の試み—

稲垣 裕子

はじめに

「冥府」(『群像』昭和二十九〔1954〕年四月および七月掲載)は、後に発表される「深淵」「夜の時間」とを合わせて『夜の三部作』と称される中篇小説の一つである。従来、これらの作品群には「いずれも暗黒意識を主題にして、それを三つの違った面から取り扱っている」⁽¹⁾という福永の発言が着目され、その「意識」を究明することで、作品上に創作者としての福永の自己認識を読みとろうとする試みがなされてきた。その結果「暗黒意識」とは、昭和二十八年までの約六年間にわたる福永の療養所体験によって培われた意識であり、これらの作品群は決して思弁的な作品ではないと考えられてきた⁽²⁾。こうした経緯から、首藤基澄は「冥府」および「深淵」を「敗者の痛憤で裏うちした現実批判の書」と捉え「非現実的な観念小説ではない」と述べる。また鳥居真智子も「冥府」は「福永を脅かし続ける死の意識である」「暗黒

意識」を主題とし「そこからの脱出願望」が志向された作品であると指摘した。

もちろん、作者の実体験が作品に投影され、関与する場合もあるにちがいない。しかし、作者の実存を作品上に探るこのような論は、概して『夜の三部作』各作品における読解の自立性を妨げる恐れがある。加えて、こうした観点は、もっぱら作品の独自性を作者の病床体験に基づく意識Ⅱ「暗黒意識」の表出に求め、小説世界を作者福永にひきつけ理解するという立場に立っている。つまり『夜の三部作』は、作者自身の膠着した意識から脱却を図るために執筆された、という一括した観点へ結びついてしまうのである。したがって、本論では先行論のように、病床体験下に棄損した福永の主体性が回復に向かう兆しを作品の背後に窺うことはしない。それよりも、個々の作品自体が持つ成立背景を分析し、各作品に備わる固有の創作方法を明らかにしたい。まず、その契機として、福永にとって困難な時期に根差した認識とは別個に、

「冥府」という作品が目指した方向性について検証を行う。

次いで、もう一点、留意したい問題がある。従来の「冥府」論は『夜の三部作』を形成するという性質上、単独で論じられることが少なく、後の作品に通じる可能性を探るための一作品として概括される傾向があった。そういった「冥府」のみを対象とする論考が僅少であるなかで、山田兼士はボードレールの「憂愁」から得た詩法が「冥府」に受容されたことに言及する。そして「冥府」は「極めて微細な薄明の希望」を「発見し認識するための、体験としての習作」となり、晩年の大作「死の島」へと連なる主題を併有すると示唆した⁽⁵⁾。さらに西岡亜紀は、死んでなお生前の記憶をひたすら想起せねばならない「冥府」の作品世界を視座として、「現在と過去という時間の照応のもとに立ち現れる神秘的な場」が「冥府」であり、ボードレールの「万物照応」の詩法⁽⁴⁾によって作品が生成されると捉え直した⁽⁵⁾。つまり、福永はその詩法を、登場人物の内界（＝精神）と、外界（＝断片的な記憶を喚起する物質や感覚）とが照応することで誘発される「記憶の表象」として、作品内に摂取しているのだという。

このような西岡亜紀の提言を承けて、構築的な働きをもつて發揮される詩法の検討は「冥府」を概括する論点から作品の自立性を認める方向へつながり、西田豊一も「冥府」が発想された原点を福永の詩作にあると論じている⁽⁶⁾。この論

考は「冥府」という作品の「人物名が固有でなく、その特徴を『抽象化』して用いられている点や、『暗黒意識』としての死後の世界『冥府』の、夢の世界にも似た、錯綜し漠然としている風景」が、「観念」的であることを否定できないとする。ただし「観念」そのものを明確化する検証ではなく、福永の総作品にわたる「構想上の関わり」から「観念」性が生まれた要因をたどるにとどまり、その質的な検討までは行われなかった。

そこで、ややもすれば抽象的かつ観念的といわれる「冥府」という作品理解のために、福永の病床体験だけに根差すことのない「暗黒意識」について、改めて問い直してみたい。その際、考察の端緒として、昭和三十年前後に広く注目された、実験小説の先駆けとなる不条理演劇の方法との比較を行うこととする。ここでいう不条理演劇とは、サルトルに代表される実存主義演劇をも含めた呼称である。とりわけサルトルの「出口なし」（昭和十九（1944）年）は、後に福永の「忘却の河」（昭和三十八（1963）年）でも言及される戯曲であり、「冥府」と共通する死後の世界[＝]他界観が描かれている。本論では、その点に着目し「出口なし」を取り上げ検討したい。

さらに、創作過程を確認する上で看過できない福永の批評「実存主義文学」（昭和二十四（1949）年）と、サルトルの実存哲学理論も参照しながら、「冥府」の作品世界について

追究を目指したい。それは他作品および関連資料との比較から、単なる作品受容を指摘するにとどまらない「冥府」の独自性を知る作業となるからである。よって「冥府」が依拠すると思われる作品は、福永の明示したものに限らず検討の射程に入れる。そこには、福永の創作方法である新たな認識の枠組みを論じること、で、「暗黒意識」の意味を説明するという企図があり、その手立てとして作品に表象された思想とその背景を提示したい。

一、不条理演劇の特質と福永における受容

ベケットやサルトルの戯曲が、代表的な不条理演劇または実存主義演劇として、日本の演劇に多大な影響を与えたのは、主として昭和二十四年から四十年代にかけてであった。⁽¹⁾従来のリアリズム演劇は、まず因果律に沿った物語の展開があり、その展開を通して原因と結果が対応する世界を表現するものであった。それに反して不条理演劇は、因果律によって構築された物語という枠組みはなく、ときに非論理的と受け取られる展開を見せる劇である。たとえば、ベケットの「ゴドーを待ちながら」(昭和二十八(1953)年)では、二人の登場人物がゴドーという人物を待っているにも関わらず、ゴドーは決して現れない。加えて、それに対する合理的な解決策を持たない二人は、無意味な会話や歌などを繰り返すのみで、その場でゴドーを待つ以外、行動の選択肢はないので

ある。このように、登場人物の言動と、それに対する結果とが、対応関係で結ばれない世界を不条理と呼ぶのが、一般的な意味での不条理演劇の試みであった。

この「ゴドーを待ちながら」について、実験小説を試みる作家ロブリーグリエは「サミュエル・ベケット―舞台における現前」(1957(1957)年)において「ゴドーを待ちながら」に窺える実存哲学理論との類縁性を次のように解釈する。⁽²⁾

したがってわれわれは、今度こそ、彼らが主役の不在をカバーするだけの役割にとどまる、ただの繰り人形ではないということ、を、確信することができる。彼らが待っていることになっているあのゴドーが、《現前する》⁽³⁾はずの人物ではなくて、彼ら、ディディーとゴゴが《現前する》べきだったのである。

彼らを眺めているうちに、突然、われわれは、現存するということ事実はどういうことなのかを示すという、演劇的表象のあの重要な機能を理解する。(中略)演劇の登場人物は、たいていの場合、われわれの周囲で、自分自身の実存から目をそむける人間がするのとおなじように、ある役割を演じることしかない。それに反してベケットの戯曲のなかでは、まるで二人の浮浪者が、役割をもたずに登場したとでもいうような具合なのである。

ここでロブリーグリエは、ベケットの戯曲に表象される、登場人物はただ「そこに現存する」という、人間存在の特質につ

いて語っている。さらに、ベケット以前の戯曲には、登場人物が舞台上に存在する根拠として、具体的な状況や目的、それに基づいて展開していく物語世界が存在していたことを示唆する。つまり、これまでの戯曲ならば、必然的に主役のゴドーこそ存在する人物でなければならず、二人の脇役に、彼を待つという「役割」がある以上、彼こそが舞台上に現れる必要があった。ところが、ベケットの戯曲には因果的に説明可能な物語がなく、ただその場に登場人物の身体が存在している、という不条理な状態のみが舞台上で表現されるのである。これは一見、本質に先だって存在するものが実存だと考える、サルトルの実存哲学の理論的反映のように思われる。しかし、サルトルは人間存在の根拠として、超越的存在である神の不在をあげ「人間はみずからつくるところのもの以外の何者でもない」^⑧と述べる。すなわち、これまで人間存在の拠り所となっていた超越的存在に神が失われた「無」の世界^⑨において、その代替として人間「みずから」の主体性を存在根拠にしようとするのが、サルトルの立場である。したがって、サルトルの実存哲学が提示する不条理とは、ベケットの演劇において示される「役割」という存在根拠なく登場人物が物理的に存在することの不条理とは、自ずと異なるものと考えられる。

いうまでもなく、従来の演劇の描く秩序だった世界が解体したところに、不条理を見出す点において両者は、同じ指向

性を共有している。しかしながら、サルトルには人間存在の根拠である「みずから」の主体性^⑩実存によって、不条理な「無」の世界に新たな秩序を与える、という打開策がある点に留意せねばならない。つまり、サルトルは主体性を肯定することにより、人間存在の根拠が神意に見出される世界を否定する。それは、神という創造者によって人間の本质が規定されることへの懐疑である。サルトルは、何より先にまず人間は実存し、その後人間「みずから」が本質を造るのだ、という有意味な世界へ「無」の世界を交換しようとするのである。これに対して、ベケットは閉塞的な状況に陥つてもなお、人間はただ「現前する」という人間存在の特質としての不条理を、あえてそのまま舞台上に表象している。それゆえ、サルトルの問題とする不条理とは意を異にすると考える必要があるだろう。

では、こうした不条理という問題について、福永がどのように捉えていたかを、次に引用する「実存主義文学」^⑪で確認したい。

僕達は絶対の偶然として、自由な主体として、投げ出されている。従って縛られていないことにより自由であるが、また自由によって逆に縛られている。この自由とは、人間が人間であることを自ら選ぶことである。それはまた同時に他人を選ぶことであり、選択によって全責任を負うことである。人間は単独者であり、同時に全体人で

ある。

こうして人間は、自由であることを強制され、自らの責任によって自らを選択しなければならぬ。即ち存在は行為であり、行動をのぞいて現実はない。

これはサルトルがいうところの、人間とは「主體的にみずから生きる投企」であり、「各人をしてみずからあるところのものを把握せしめ、みずからの実存について全責任を」「全人類にたいして」負うものだとする理論⁽¹⁾と同質の意見である。さらにサルトルは、人間「みずからの実存」⁽²⁾主体性が肯定され、「全人類」の「選択」として普遍化される過程を説明している。このサルトルの立場は、右の福永の批評「実存主義文学」と通底する。なかでも看過できないのは「行動をのぞいて現実はない」とする福永の見解である。つまり、福永は人間が存在することの意義を、ただそこにある⁽³⁾「現前する」という受動的な「現実」では認めようとなないのである。

加えて、この批評で福永は、人間の実存が本質に先立つという理論の具体化がサルトルの論文の多くに見られるだけでなく『蠅』(1943)『立入禁止』⁽⁴⁾(1944)『墓場なき死者』(1946)『汚れた手』(1948)等の戯曲、『賭はなされた』(1947)の映画脚本⁽⁵⁾に提示されているという。なお『立入禁止』(＝「出口なし」)については、福永も「忘却の河」の三章「舞台」(『婦人之友』昭和三十八[1963]年九月

号)で、演出担当である学生に次のように語らせている。

だいたい今度我々が取り上げたサルトルの「出口なし」というのは、登場人物だつて僅か四人なんだし、お互い気が合っていないと舞台がちっとも盛り上がらない。一人一人が主役なんだ。特に安田君のエステルと藤代君のイネスとが、うまく噛み合うかどうか、そこが大事なんだからね。(中略)この芝居は本当はそんなに易しくないんだ。何しろ実存主義つてのは、この前黒川先生の講義を聞いたから君たちにも分つていると思うが、こういう演劇形式に於いて最も明瞭にあらわれている。

ここに登場する若者たちは、作品発表当時に隆盛であった学生演劇の演目として「出口なし」を演じることに情熱を注ぐ。次の引用は、藤代家の次女香代子が上演直前の舞台裏で、胸の内に抱える緊張と孤絶感を持って余している場面である。

他人なのだ、みんな他人なのだ、と彼女は考えた。脚本の中の主要なテーマである「地獄とは他人のことだ。」⁽⁶⁾

というガルサンの白が、ふと浮び上った。他人がいることによって、他人が鏡の代りに自分の姿を映していることによって、地獄は成立する。そして家族も亦、他人の集合なのではないだろうか。

この引用から分かるように、福永はサルトルの「出口なし」に注目し、単に文学的流行として取り上げるのではなく、それを「家族」という「他人の集合」が生む「地獄」として、

自作の中で有機的に位置づけようとしているのである。もちろん「忘却の河」(昭和三十八年)が発表されたのは、「冥府」(昭和二十九年)より九年後のことではある。しかし、福永はサルトルの著作が邦訳される以前の昭和二十四年の段階で、既に実存主義文学について批評しており⁽¹⁵⁾、充分サルトル作品に意識的であつたことが推測される。よつて「出口なし」についても、「冥府」執筆時に視野に入れていた蓋然性が極めて高いといえよう。

付記すると「出口なし」は、昭和三十年に全集の形で翻訳出版されている。これ以降、サルトルの著作は昭和四十年代にかけて広く読まれ、特に学生演劇では「出口なし」などの実存主義演劇を盛んに取り上げ、上演を行うことが多かった⁽¹⁶⁾。もちろん学生だけでなく、劇作家たちも思想劇といわれるサルトルの戯曲に関心を示している。たとえば「蠅」の翻訳者であり、劇作家である加藤道夫は「舞台を通して真に今日的な世界像や人間像に僕自身のイデオを託したい」と「切実な希い」を抱き、「美しいだけでは間にあわない」(「俳優座六月公演パンフレット」昭和二十七年)という文章で次のように述べる⁽¹⁶⁾。

僕は人々の心にもつと此の時代に普遍的なカタルシスが行われねばならないと思う。此の時代に生きている我々に共通な、切実な普遍的感銘が生きて来なければならぬ、と思う。それはもはや、写実主義や心理主義の能

く為すところではない。今日の人間達に共通な不幸、矛盾、不条理、或いは又我々の望み得る何等かの可能性に対して作者の抱く「思想」のみがそのことを能く為すであらう。

このような時代背景に鑑みれば、『夜の三部作』が発表された時点でサルトル作品への直接的な言及がある訳ではないものの、「冥府」にはサルトルの思想、とりわけ「出口なし」のように文学的な形態で示されたものからの影響を認めてよいだろう。これまで「冥府」とサルトルの「賭はなされた」との類似を指摘する論⁽¹⁷⁾はあつたが、福永が「カフカやサルトルを下敷きに使つた覚えはまつたくない」⁽¹⁸⁾と反駁したためか、「出口なし」とを比較する論はなかつた。しかし「出口なし」と「冥府」はともに、作者独自の構想による死後の世界を舞台とする作品である。右に示した状況から判断すると、「冥府」が「出口なし」と無関係に構想されたとは考え難いのではないだろうか。

「出口なし」に登場する死者三名は、一室に幽閉され、お互いを監視するような各々視線に支配されている。やがて、彼らは永遠に他者の視線に囚われ続けることで、自分が自分であるという自己同一性の危機に直面することになる。この点について、先にも引いたように「忘却の河」の香代子は、自らが演ずることになる「出口なし」のテーマを考え続ける中で、「他人が鏡の代りに自分の姿を映していることによつ

て、地獄は成立する」との思いに至っている。ここで香代子
が考えるようにして「地獄」が出現するのだと捉えるならば、
「出口なし」との比較は、その類似と相違の考察によつて、
「冥府」独自の觀念を解き明かす一助となるであらう。

二、異なる他界像

— サルトル 「出口なし」との比較 —

まず「出口なし」⁽¹⁹⁾の梗概を挙げよう。主要登場人物は
ガルサン、イネス、エステルの三名で、それぞれが何の因果
関係も血縁関係もなく、ボーイによつて「第二帝政式サロ
ン」風の部屋に通される。実は全員が死者たちであり、舞台
となるのは死後の世界という設定である。しかし、その事実
は観客にとつて当初から自明のものではない。舞台が進行し、
登場人物たちの会話が重ねられることで、徐々に三名の通さ
れた部屋こそが死後の世界Ⅱ他界なのだと明らかになるの
である。その一室で、三名の登場人物はお互いの死の経緯や理
由に加え、自分が死んでいなくなった世界を見つめることま
で強いられる。しかも、彼らは己に課された責務として、常
に同室の他者の視線にさらされ続けるのだ。最終章の第五景
は、ガルサンの「地獄とは他人のことだ」という印象的な台
詞を含む長い独白で始まる。彼らはやがてイネスのいうよう
に、お互いが「たった一人の群衆」として、いつ果てるとも
なく同室の相手Ⅱ他者を見続けねばならないと悟る。「出口

なし」は、その意を決したガルサンの「よし、続けるんだ」
という台詞で終わっている。

この戯曲で着目したいのは、登場人物の生前の記憶や人格
が、そのまま死後の世界にも継続し、彼らは既に自分が死者
だという認識を、はっきり持つているように設定されている
点である。たとえば、ガルサンは部屋に到着すると「それに
しても、まさかこんなところとは思わなかつた……君だつて
知つているだろう、娑婆ではどんなふうにいるのか」、「ど
こにあるんだ、焼串は?」、「焼串に焼網に革のじよ、ごは?」
とボーイに尋ねる。いうまでもなく、この「焼串」や「じよ
ご」とは、死者が地獄で受ける責め苦の道具である。それを
ガルサンが、まるで軽口をたたくように質問していることか
ら、彼はそこが死後の世界であると既に知つていると見て
よい。

また、イネスは当初ガルサンを「地獄の鬼」と勘違いする。
そこで、彼は「僕はジョゼフ・ガルサンといつて、政治評論
家、文筆家です」と自己紹介をし、彼女の名前を尋ねる。彼
女もまた「イネス・セラノ、未婚です」と自らを紹介してい
る。このことから、彼らは生前の記憶を持ったまま、この
「地獄」に來たという設定であることが理解されよう。そし
て、二人の間で次のような会話が交わされるのである。

ガルサン 怖くないんですか。あんたは。

イネス 今さら仕様がないわ。以前、まだ望みを持つて

いた時分なら、怖がるのもよかつたけれど。

ガルサン（静かに）もう希望はない。けれども、僕たちはやつぱり以前なんだ。僕たちはまだ苦しみはじめちゃいないんだ。

観客は、このような戯曲の展開を通じて、しだいにこの「第二帝政式サロン」と呼ばれるホテルの一室が、サルトルの構想した死後の世界Ⅱ他界であることに気づかされるのである。

一方「冥府」の主人公「僕」は、「まず気づいたのは、僕が歩いているという事実だ」と言い、自分が何者か「思い出せない自分に一種の腑がいなさを感じ」ている。しかも「もつとも少しも疲れていなかった。おかしいことだ。僕はもうずっと歩いているのに。思い出す限りに於て、随分前から、せつせと歩いていたのに。しかし歩く前の記憶は返って来なかった」と、自分の置かれた状況に違和感を抱きつつも「自分の死んだことさえも、最初」全く把握していなかった。つまり、現世から他界の冥府に来た時点で、「僕」は生前の記憶を、すっかり忘却してしまっていたのである。

さらに「出口なし」の登場人物は、生前の名前が死後の世界でも通用するが、「冥府」では他者が認識した、死者の人生の意味を抽象した名称が与えられる。たとえば「僕」は「余計者」、「教授」は「知識を追った者」、「踊子」は「愛しすぎた者」、「自殺者」は「愚劣さに耐えられなかった者」という名称でそれぞれ呼ばれることになる。これらの名称は、

多くの場合、冥府の世界で開かれる「法廷」で付与される。しかし「僕」の場合は、まだ「法廷」が開かれていないため、冥府で初めて出会った教授から「そうか、君は余計者か」と呼ばれ、作中では「僕」の名称として扱われている。

ところで、この「法廷」とは、「秩序」と呼ばれる現世へ帰るための必須の関門とされる。死者たちは、ひたすら苦痛に満ちた過去を思い出す義務が課されているが、充分に己の過去を思い出したと判断されたとき、ようやく死者たちによる陪審制の「法廷」が開かれることになる。つまり「僕」が冥府で再会した友人Ⅱ「自殺者」によれば、「此処ではお互いがお互いを裁くのだ。超越的な意志は存在しないのだ。我々の中の無意識が、我々を法官として選び、七人の無意識の総和が一つの意志として被告を裁くのだ。だから裁く者は、いつか裁かれる者」となるのである。

その「法廷」で死者たちは「新生」を宣告されるまで、幾度となく己の悔恨に満ちた過去を思い出し、上告を続けねばならない。もし「新生」に値するとの判決が得られたならば、そこで初めて死者は「秩序」へ帰ること、すなわち現世へ転生することが許され、想起した一切の過去を忘却するにいたる。しかし、彼らにその時は容易に訪れない。

こうした点から考えれば、サルトルも福永も、それぞれの文化の中で共有される既存の地獄のイメージ、たとえば罪業を悔い改めない魂が、火炙りや拷問などの刑罰を受けるとい

った類のものと、異なる他界の創造を志向したことは明白であろう。いわば彼らは作品上に、己という存在に囚われ続ける地獄Ⅱ死後の世界を構築しようとしたのである。

さて、このような「冥府」と「出口なし」の他界を理解するにあたって、次に掲げるサルトルの「実存主義とは何か」は手がかりの一つとなるだろう。

たとえ神が存在しなくても、実存が本質に先立つところの存在、何らかの概念によつて定義されうる以前に実存している存在がすくなくとも一つある。その存在はすなわち人間、ハイデッカーのいう人間的現実であると、無神論的実存主義は宣言するのである。実存が本質に先立つとは、この場合なにを意味するのか。それは、人間はまず先に実存し、世界内で出会われ、世界内に不意に姿をあらわし、そのあとで定義されるものだということの意味するのである。実存主義の考える人間が定義不可能であるのは、人間は最初は何者でもないからである。人間は後になつてはじめて人間になるのであり、人間はみずから造つたところのものになるのである。このように、人間の本性は存在しない。その本性を考える神が存在しないからである。人間は、みずからそう考えるところのものであるのみならず、みずから望むところのものである、実存して後にみずから考えるところのもの、実存への飛躍の後にみずから望むところのもの、であるにすぎ

ない。人間はみずから造るところのもの以外の何者でもない。以上が実存主義の第一原理なのである。^②

この引用に続けてサルトルは、「無神論的」実存主義の「第一原理」を言い換えて、「これがまたいわゆる主体性である」と述べている。つまり、人間はあらかじめ神による創造という「本質」によつて存在するのではなく、まず現実的に存在し、己を「みずから造る」ことで「主体性」を発揮し「実存」するのだという。しかし、「出口なし」に登場するガルサンらは、神による創造という「本質」にとどまつており、死後においてもなお「みずから造る」ことを試みない。彼らは生前の意識の継続を疑うことなく、そのまま受け入れてしまふ死者たちなのである。このような死者たちを、あえてサルトルが描いている点に留意すべきであろう。つまり、サルトルはそのような人物造型を通して、人間の「実存」について警鐘を鳴らそうとしているのだ。それは、人間の存在は神の創造によつて保証されている、と妄信する人々に対する問題提起であり、この戯曲の主題の一つだと認められるのである。

一方「冥府」の登場人物たちについては、他界に到着直後、過去の記憶はほとんど奪われている。「僕」の場合であれば、「僕の死んだ後のことは何も知らない。いな、自分の死んだことさえも、最初、意識に登ることはなかった」のである。この他界で死者たちは、白昼夢^③によつて過去を追体験す

ることで、しだいに生前の記憶を取り戻していく。その過程は、死者が生前に明識し得なかった「人生の本質」について己の過去の記憶の断片から再検証を強いられることを意味する。このように「冥府」の他界は、「出口なし」のそれとは明確に異なった、ある意味裏返し了他界として設定されているのだが、この他界で求められているのは、いわばサルトルのいう「みずから造る」ことなのである。つまり「冥府」の死者たちは、過去の記憶から人生の意義を見出し「主体性」を回復することを要求されているのである。

しかし、ついで「僕」は「法廷」が開かれるに値するような過去が思い出せない。もちろん「僕」は「自分の不確かな記憶を再び生き」るにつれて、過去の「僕が誰であつたかを次第に知」っていく。しかし、この死後の世界における自分について、「僕」は「僕が誰であるかを知ることとは出来なかった」というのである。すなわち「僕」は、「人生の本質」への再検証が求められる他界に存在していながら、生前の「僕」と同じく、確かな自己を未だ持ち得ていないのである。その意味において「僕」という自己の存在は、その根拠を持たないまま、ただそこにあるにすぎないのだ。

このように「冥府」では、死後の世界における己の存在さえも不確かであるのに対し、「出口なし」で描かれる「地獄」では、自分が去った現世のその後を見ることが可能である。死者たちは死亡日や死因についても明確に記憶している。

たとえば、エステルが「あなたがあれなさったのは……」と、イネスにおずおず尋ねると、「先週。あんたは？」と即答できるのである。そして、エステルは、本当なら知り得るはずのない自身の告別式について、次のように「まざまざ見ている体」で語る。

エステル あたし？ あたしは昨日。式もまだすつかり済んじやいませんの。（極めて自然に話すが、いう通りのことをまざまざ見ている体。）風が妹のヴェールをあおっている。一生懸命、泣こうとしているわ。さあ、さあ、もうひときばり。そう、黒いヴェールのかげに、涙が二つ、ちつぽけな涙が二つ光つたわ。オルガ・ジャルデは今朝はういぶん不器量に見える。あの人、あたしの妹の腕を支えている。アイシャドーがはげるから泣きはしない。あれがもしあたしだつたら……。あの人は、あたしの一番の親友だつたのに。

この後、彼らはお互いの死因を質問し合い、エステルは「肺炎」、イネスは「ガス中毒」、ガルサンは「一と月ほど前」に「弾丸を十二発くらった」と、いとも簡単に返答している。

一方「冥府」で描かれる死後の世界では、自分が立ち会ったことのない過去はもちろん、自分が去った現世のその後を見ることも叶わない。それは、次に引く「嫉妬した者」「情熱にほろびた者」と呼ばれる被告の発言からも明らかである。私はあいつが不義をしているのをこの眼で見たわけでは

ない。私は何度も過去へ帰ったが、この私のいない場所に立ち会うことは出来なかった。私は昔の、あの燃えるような嫉妬の苦しみを繰返して味わい、何度もこの眼で確かめたが、しかし私のいないところであいつらがどういふふうにしていたのか、そいつを見ることは出来なかったのだ。それが分らねえばかりに、私は今でもこうやって苦しんでいるのだ。一体あいつは本当に罪を犯したんだらうか。本当に私に背いたんだらうか？

この訴えに、陪審員は「我々は過去の行為に立ち会うことが出来るだけだ、我々の想像に立ち会うことは出来ない」と冷酷に言い放つ。

実は、ここで明らかなように「冥府」という他界において過去の記憶を断片的に思い出すという作業は、想起する当人の苦悩を解決することが目的なのではない。「冥府」の死者たちにとって、それは己の過去を詳細に知るための「行為」としてあるだけなのである。仮に、過去の人生を再検証した結果「自分の意識」⁽²²⁾を明確に捉え得た、と被告人がいくらか主張したとしても、陪審員がそれと認めない限り、裁判は延々と開かれ続ける。この「冥府」に描かれた不条理な世界では、己を思い出すという「行為」ただそれだけでは、「新生」の宣告には繋がらないのである。

それでは、この他界で死者に要求される「自分の意識」とは一体なにか。それは先に触れたように、死者たちが人生の

意義を「みずから造」り「実存」することに他ならない。ただし、そのためには陪審員≡他者によつて、被告人が「みずから造る」ことを果たせた、と認知される必要がある。ところが、この他界には超越的存在や絶対的な審判を下す法官が存在しない。代わりに裁判を行うのは、自らも「新生」の宣告を待ち続ける死者≡他者たちであり、しかも何が「新生」に値するのか把握していない陪審員たちなのである。よつて、たとえ被告人が過去を想起することで、生前の「人生の本質」に触れ得たと考えたとしても、「嫉妬した者」のように「それが何になるのだ」と叫ぶ限りにおいては、想起するという「行為」は無為にとどまるしかないのだ。こうして「行為」の意味が失われることで、「冥府」という世界は、人生の意義を「みずから造る」という死者の「主体性」≡「実存」が、容易に実現しないという「地獄」を描くのである。

一方「出口なし」の登場人物は、己の「主体性」の存在を根本から疑わず、死後の世界においても、生前の自己との同一性がそのまま保持されていると錯覚している。彼らはこの他界でも、未だ不可侵の主体があると信じ、そこから永遠に抜け出せない「地獄」に陥っているのだ。つまり、サルトルが「出口なし」で描くのは、「主体性」≡「実存」を「みずから造」ろうとしないにも関わらず、それが時空間（生死）をも越境した普遍的な観念であるかのように、錯覚する人々の存在する他界なのである。

それに反して「冥府」の死者たちは、己の「主体性」＝「実存」を認識したと主張したところで、他者が開く裁判においては、容易に理解されず、結果的に否定されてしまう他界に存在している。このように福永は、登場人物の「主体性」が根底から信頼され難い、冥府という他界を描くのである。つまり「出口なし」の場合は、最初から確立した「主体性」があると思ひ込み、その錯覚が登場人物に疑われることなく継続するのだが、「冥府」においては、そのような他界が設定されているわけではないのだ。

換言すれば「冥府」の死者たちは、「主体性」とは何かを把握していない陪審員によつて、「人生の本質」について審問されるという不条理な他界に投げ出されている。あたかもそれはベケットの不条理演劇のように、ただ「そこに現存」している人物と同様、存在根拠を剥ぎ取られた人物として表現されているともいえよう。ただし、福永はそこにとどまらず、「最初は何者でもない」人間が「みずから造るところのもの」として「実存」していくという、「主体性」の可能性を「冥府」の死者たちの姿を通して追及するのである。

三、言明された主体の揺らぎ ——「暗黒意識」という観念——

「冥府」に描かれた他界は、不確かな「主体性」のままで「新生」が承認されない世界である。しかし、この死後の

世界では、主観によつて捉えられる自己像は、他者の承認を得なければ何の意味も持たず、私が私であるという「個」としての絶対性は根底から懐疑にさらされている。「冥府」の世界のこうした特性を考えるうえで、次に引くサルトルの文章は手がかりとなるだろう。なお、この文章はナタリー・サロートの『見知らぬ男の肖像』⁽²³⁾（昭和二十二（1947）年刊行）に、サルトルが寄せた序文である。

常套句はみんなのものであり、わたしのものである。それはわたしなのなかでみんなのものになるのである。それは、わたしのなかにおけるみんなの現存なのである。それは、本質的に一般性なのだ。それをわたしの所有にするためには、ひとつの行為が必要である。つまり、その行為によつて、わたしは自分の独自性を脱ぎ捨て、一般性に加盟するのであり、一般性になるのである。みんなに似るのではなく、みんなに「なりきる」のである。こうしたいちじるしく社会的な加入によつて、わたしは無差別な普遍性のなかで、すべての他人に自己を同一化するのだ。⁽²⁴⁾

ここでサルトルは、『見知らぬ男の肖像』の世界を右のように説明し、サロートが描いた「個」と「一般性」に溶解していく主人公の在り方について述べている。実際、このサロートの小説に登場する人物たちは固有名詞を持たず、ある特定の人物を「彼」「彼女」という代名詞で呼び、それ以外の

人物は「彼ら」「彼女ら」と呼ばれている。語り手の「ぼく」は、自分と自分以外の他者を分離するための表現として、「彼」「彼女」または「彼ら」「彼女ら」を用いている。「ぼく」は「すべての他人に自己を同一化する」ことを強いられる状態に不快感を抱きながら、他者の観察を続けている。しかし「ぼく」によると、作中で唯一、名前を持って登場する「デュモンテ氏」さえも、慎重に個性を払い落とされた「一般性」の象徴でしかないのである。やがて「個」と「一般」の狭間で揺れ動く「ぼく」の意識は、「個」の追究よりも「無差別な普遍性」に埋没し「一般性に加盟すること」に安堵の希望を見出すこととなる²⁵。

つまり『見知らぬ男の肖像』では、人間存在の根拠であったはずの主体が、ついに「一般性に加盟すること」で溶解してしまうという、いわば自己欺瞞の世界を描くのである。この事実に着目すると『見知らぬ男の肖像』と『冥府』の世界とは、「個」と「一般性」の問題を追究する点において共通するものがあるといえよう。しかし「冥府」で描かれる他界は、サロートが作中の「ぼく」に即して描き出した自己欺瞞を、許すことのない世界なのである。「冥府」の「僕」は白屋夢を見ることで、生前の記憶を取り戻していくが、「あなたは知らないから救われるのよ」「あなたはまだよく思い出さないから、悔恨の重みというものを感じていないのよ」という「踊子」の言葉の意味に、次のように気づき始めるので

ある。

僕は三疊間で目を覚ました。そういうこともあったのか、と僕は思った。そのころはまだ若かった。人生は始まったばかりだった。どのような生きかたでも、その時にはまだ可能だったのに。

過去を思い出すことに何の意味があるのだろうか、と僕は呟いた。きれぎれに思い出された過去。しかしそれらを一筋に繋ぎ合せるものは何もなかった。或る時は中学生だった、或る時は親戚の居候だった。そして或る時は女に働かせてぶらぶらしている怠け者だった、どの断片も惨めで、下らなく、人生の本質からは遠かった。それでも、夢の中では、秩序に於ては、僕は確かに生きていたのだ。

当初「僕」は、この冥府では「思い出」することが生きることだと考えていた。しかし、今では既に、それは「僕」が知っていたはずの記憶の想起でしかなく、「無意識」に沈んでいた過去の経験を反復することにすぎないと気づいている。ただ繰り返し、己の過去を断片的に再現させられる世界には、現在と呼べる時間が確かにあるのかさえ疑わしい。それは、いわば永遠の徒労としての時間が支配する世界である。

「僕」が「過去を思い出すことに何の意味があるのだろうか」と考えるとおり、現世での生を「一筋に繋ぎ合せるもの」など存在しないし、それを見出すことなどできるはずはないで

あろう。それゆえ、生の断片的な積み重なるのなかに、「人生の本質」として因果の必然を見出すという、この他界の死者たち皆に課せられた行為は永遠の徒勞といつてもよく、それこそ「踊子」が暗に伝えようとしていた「地獄」なのである。

それは一見「出口なし」の三名が陥った超絶的な存在もなく、肉体的苦痛もない代わりに、他者である「あたし達の一人一人があとの二人にとつて鬼」となる自意識の「地獄」と相似のものであり、出口も希望もない世界であつたようにも思える。ところが「冥府」には、現世に「新生」するということ微かな希望が残っているかのように描かれている。まだ完全に「冥府」からの出口は、塞がれていないのである。

その世界で、いち早く「新生」を果たす唯一の人物として「踊子」がいる。次は「踊子」が、「新生！この女から一切の冥府の記憶を剥奪せよ！この女に完全なる忘却を与えよ！」という判決を得ることになった決定的な記憶を、裁判で語る場面である。

——もつと思ひ出したことはありませんか？

踊り子は身を震わせた。素早い視線を僕に投げた。

——子供の頃、わたしのとても好きだった人がいます。

その人は中学生でした。一度わたしが大事なお金をなくして泣いていた時に、その人がわけを聞いて、お金を持つて来てくれたんです……。

そんなことを言つちや駄目だ、と僕は思った。しかし踊子は続けた。

——わたしはそんなことがなくても、その人が好きでした。わたしは初めて、好きだというのがどんなことか知つたのです。それからずっと好きでした。でももう会えませんでした。わたしが踊子になつてからでも、どんな人に抱かれていた時でも、いつでもその中学生の面影を追つていたのです。一生、その人だけを愛していたのです。

このようにして「踊子」は、断片的に思い出された過去を「一生、その人だけを愛していた」と語ることで「それらを一筋に繋ぎ合せるもの」に把握し、「愛しすぎた者」として生きねばならなかつた因果の必然を知つたのである。それを承け「僕」を含めた陪審員たちは「踊子」に下す判決について、次のように討論している。

——しかしこの生には、死に釣合うだけの重みがない！と僕は抗弁した。

——重み！この人は生涯に四編も五編も死んでいるのです！この重みには死の方が釣り合いません！

——愛は死よりも強い！よくつて、愛は死よりも強いんですよ！と電気アイロンを手にした娘が叫んだ。だからこの人は、最初の打撃でも、二度目の打撃でも、死ななかつたのよ！

そして、これらの発言に続けて陪審員である一人の娘が「そうよ、この人はきつと力いっぱい生きたのよ!」と述べ、「僕」と冥府で暮らすことを望んでいたはずの「踊子」は、図らずも「新生」という判決を得ることになったのである。この「法廷」での審判を契機として、生前において何者でもなかった「踊子」は、社会的立場を表わす「踊子」という名称を越えて、「愛しすぎた者」という「本質」に貰かれている存在としての自己を自覚したのである。

ここで「冥府」で提示される死後の世界の特質について、もう一度確認しよう。この他界に來た死者は、過去の記憶を消去されているにも関わらず、白昼夢で過去の己を想起せねばならない。しかし「僕」のように、いくら過去の断片を想起したとしても「どの断片も惨めで、下らなく、人生の本質からは遠かった」と意識する限り、決して「人生の本質」にたどり着けないのである。このように、白昼夢を介し思い出した過去は、死者に過去の己 $\parallel$ 主体の無為を徹底して想起させるものとして描かれている。そのうえ、突如開かれる「法廷」では、この他界における現在の主体もまた、常に他者である陪審員の懷疑にさらされることになる。つまり、死者は「法廷」の審理によって示される自己と、この他界において理解してきた自己とが一致せず、分裂した存在であることを知らされるのである。最終的に死者は、陪審員の抱く懷疑を払拭するに足る「人生の本質」を示し「法廷」で認められね

ばならない。それが、この他界で与えられた永遠の課題の持つ意味であり、「法廷」での審判は死者自身が生前の「人生の本質」 $\parallel$ 因果の必然を理解した、と他者に容認されるために必要な関門だったのである。これらの経緯を経て、初めて死者は「新生」に値すると判断され「忘却」が許される。

したがって「冥府」という他界では、「出口なし」のガルサンらのように、普遍的かつ不変的な主体の存続について疑問を抱かない登場人物は、許容されないものである。すなわちこは一個の主体であることの不可能性を絶えず意識することが、死者に強いられる他界なのだといえよう。その結果として、死者は自ら「個」の存在の否定を余儀なくされる。それは先験的に備わっていることが前提であつたはずの主体を、死者たちが訝ることを意味し、その矛盾自体が「冥府」の主題の一つと考えられる。つまり、この他界 $\parallel$ 冥府において登場人物は、本来あると信じてきた自己を他者の審理に委ね、一旦、消尽することとなる。そのうえで、過去の完結した生を貫く「人生の本質」を把握し、新たな主体 $\parallel$ 自己が「実存」することを目指さねばならないのだ。

ただサルトルのいうように、人間は常に「みづから造るところのもの」であるならば、死に至る瞬間まで、その途上にあることになる。よって仮に、一つの完結した人生全体を意義づけ総括しようとするならば、それは死後の世界で自己を完成する以外に術はない。ここに「冥府」という他界が、死

後の世界として設定された福永の意図を窺えよう。ただし、そのような設定を持つ「冥府」の中で、「新生」の宣告を受けたのは「踊子」ただ一人である点に留意したい。「新生」は「僕」がら新生のための条件を備えている人間は他にはない」と豪語する「自殺者」にも、「此所では、意識はただ過去の人生を思い出すことの努力にのみ集中し、それ以外には……」と語り、この他界の生活を論理的に把握しているかのように見える「教授」にも許されていない。いわんや「法廷」を一度も開かれたことのない「僕」にとつて「新生」の宣告は、はるか「遠い先」のことであるようだ。これらの事実から判断すると、「冥府」という作品には、確かな「主体」を獲得し「実存」することがいかに困難であるかという福永の認識と作為を見るべきであろう。福永は「冥府」執筆時期の昭和三十年前後にかけて、当時の実存主義文学の達成を阻^{サシ}つ、人生における不確かな「主体」の存在を実験小説の課題として追究しているのである。

このように福永の問題意識を理解すると、「冥府」という作品世界を通して表象される人間存在の不条理こそが、「暗黒意識を主題化した」ということになるのではないか。しかし、従来のように作中人物が語る「意識」そのものを「暗黒意識」と短絡してはなるまい。つまり、単に「教授」が裁判で陳述した「現在の自我意識は存続しながら、時間と空間から遊離しているが如き感じ、覚醒していながら睡眠状態にあ

るが如き感じ、そういった意識の落とし穴の如きものの中」に入り込むことが、「暗黒意識」に陥ることではないのだ。そのように考えると、この他界の構成員の一人にすぎない「教授」が、滔々と陳述した「暗黒意識」を、「冥府」という作品世界に立ち現れる「暗黒意識」についての思索そのものであると捉えるべきではないのである。

最後に付言すると、「冥府」の「僕」は『見知らぬ男の肖像』に登場した「ぼく」のように、「一般」の中に溶け込むことができないという点にも触れておきたい。次の引用は、末尾に示される「僕」の独白部分である。

そうして彼女はまた新生し、また死に、また新生し、また死に、……そしてそうした繰返しの中に、いつかは、また同じ踊子として、僕の目の前に現れて来ることがあるかもしれない。しかしそれは遠い先のことだ、それこそ殆ど永遠と言ってもいいほどの遠い先のことだ。

僕はよるめき、そして歩き続けた。それは最早、希望というにはあまりにもしらじらしい、微かに心の中で揺れているものだ。しかし希望が僅かでも香料のように残っているから、絶望は一層味が苦いのだ。それは恰も日没前の仄かなうすら明りが、明るみの故に、夜よりもいつそう絶望的に感じられるのと同じようだった。

こうして「僕」は、この不条理な世界でなお、普遍的かつ不変的な主体の存続を疑わず、「踊子」が冥府に「また同じ踊

子として」戻ってくる可能性を希求し続けている。

しかし、この他界にきた死者たちは、「新生」を果たすことが目的として設定されていることを思い起こさねばならない。つまり「秩序で彼女とまた一緒にすることは望めないとしても、此所でなら、僕等はまた一緒に暮せるだろう。その時まで、僕は待つことが出来るだろう」と考える「僕」は、死者が果たすべき本来の目的を、この他界でいつか「踊子」と再会するというものにすり替えてしまっているのだ。この点において「僕」は、完全な「忘却」の果てに「新生」を待望する死者たちとは、はっきりと孤絶している。生前「寄生虫のように他人の庇護の下に生き」「人生の余計者」であった「僕」は、この他界においても、依然として「余計者」なのである。そのため「冥府」の「僕」には、サロートの描く「一般」性に埋没することで安堵した「ぼく」のように、自己欺瞞に陥ることさえ許されていないのである。

また仮に、「僕」が「踊子」との再会を断念し、この他界の死者たちと同じく「新生」を望むにしても、小説内では「新生」の可能性が示されていない。しかも未だ「僕」は、「踊子」が「新生」に至ったような「愛しすぎた者」に対応する名称さえ探り得ていないのだ。今の「僕」にあるのは、「人生の本質」からは程遠い「余計者」という名称一つのみである。このような永遠の徒勞に封じ込められた不条理な状況を、福永は「暗黒意識」として「冥府」に表象したのだと

理解できよう。それゆえ「僕」は「余計者」ではない「僕」という主体を求めて、この他界で永遠に揺らぎ続けねばならないのである。

おわりに

昭和三十年前後の福永は、不条理演劇という新たな文学的方法に関心を示し学んでいた。「冥府」は、その成果を小説という形において、実践した作品のひとつである。福永とフランス文学との有機的な関連性は知られていたが、これまで戯曲を積極的に取り上げる論はなかった。よって本論では、まずサルトルの「出口なし」と、ベケットの「ゴドーを待ちながら」を取り上げ、人間存在の条件として不条理という特質が表現されていることを確認した。ただし、サルトルは、神という超越者を失った不条理な世界で、人間が負う「主体性」Ⅱ「実存」を普遍的な「個」として肯定する。一方、ベケットは人間がそこに存在することの意味や根拠を喪失してもなお、物理的に身体が存在する状態を不条理とし、「主体性」は絶対的なものでない、という否定的な立場を取っている。

この両者が表現した不条理の特質の差異を考慮すると、「冥府」において表出された不条理の観念は、自己Ⅱ「主体性」を肯定しないベケットの不条理を包摂している。しかしながら、現代小説の方法を拡張しようとする福永は、サロー

トが『見知らぬ男の肖像』で試みた登場人物の「個」と「一般」という相克する意識や方法にも着目した。それゆえ、あえて福永は死後の世界である冥府を舞台とし、もはや何者でもない人間存在の追究と、言明された主体の揺らぎを描くのである。そこには「冥府」という世界の絶対的な法則に取り込まれてしまった人間の、その一生を必然として捉えることの違和と否定が示唆されている。つまり「冥府」という作品は、ついに他者によつてしか承認され得ない不条理な人間存在を描く手段として、実験的な「方法小説」²⁶を旨としたものといえるであろう。

そのように考えたとき、「冥府」という作品は、既成の方法を扱い続ける小説に対する抗いであり、その概念を崩すために「暗黒意識」という思索を表現した、積極的な觀念小説であつたのである。とはいえ、この不条理演劇という文学的方法は、「冥府」という一回的な作品の方法であるといえるかもしれない。よつて、以降は「冥府」に続く「深淵」「夜の時間」のみならず、福永の個々の小説に即した「固有の方法」²⁷を解明し、その考察を続けねばならないだろう。

注

(1) 福永武彦「夜の時間」初版附記(『福永武彦全集 第三巻』所収 昭和六十二年十月 新潮社)

この作品は、昨年度に僕が書いた「冥府」及び「深淵」と共

に、「夜の三部作」と呼ばれるべき中篇のシリーズを形成するものである。それぞれに独立した物語だが、たゞいずれも暗黒意識を主題にして、それを三つの違った面から取り扱っている点にのみ、共通点がある筈だ。(昭和三十年六月)

(2) 首藤基澄「福永武彦の暗黒意識について——「冥府」「深淵」を中心に——」(『国語国文研究と教育』一卷 昭和四十八年一月)・島居真知子「福永武彦における志向「暗黒意識」——「冥府」から「幼年」の「闇」の実体に迫る——」(『甲南大学紀要 文学編九』 平成八年三月)

(3) 山田兼士「冥府の中の福永武彦——ボードレール体験からのエスキス」(『昭和文学研究』三十一巻 平成七年七月)

(4) 「万物照応」の詩法について付記すると、伊藤整・河森好蔵・高津春繁ほか七名編『新潮世界文学小事典』(昭和四十一年五月 新潮社)の「ボードレール」の項目で、福永は次のように解説している。

詩的方法として、彼は「万物照^{コレスポンス}応」なる詩の中で示したように、「句と色と響きとは、かたみにうたう」ような世界を描くための、映像を採用した。これは普遍的類推の応用であり、単に句と色と響きという五感の平面的なまじり合いのみでなく、万物が垂直に詩人の魂の深部に下降し、超感覚的な神経によつてとらえられることにより、そこに詩的密度に貫かれた内的世界を構築しようとする。その場合、彼の理知はつねに批評家であることを要求するゆえに、詩は批評をは

らみ、その批評が彼に許容した鋭い現実観察によつて、外界と内部とを同時に、同一次元において描き出した。

(5) 西岡亜紀『冥府』における記憶描写をめぐる——最初の記憶とポードレール——(『人間文化論叢』第六巻 平成十五年三月)

(6) 西田豊一『冥府』の系譜——福永武彦「冥府」論(『日本近代文学と性』第一二五集 平成十九年三月)

(7) 大笹吉雄『日本現代演劇史 昭和戦後篇I』(平成十年十二月 白水社)の第三章「政治の嵐の中で」によると、昭和二十四年に「文学座が六回目の『フランス演劇研究会』として『出口なき部屋』(サルトル作 伊吹武彦訳・演出指導)と『アンチゴーン』(ジャン・アヌイ作 芥川比呂志訳・演出)を毎日ホールで上演したのは、六月二十七日から三十日まで」であった。また「サルトルもアヌイも、その戯曲がわが国で上演されたのはこれが最初」のことだったという。矢内静一は『旗手たちの青春』(昭和六十年二月 新潮社)で「この年の一月に文学座に入座した芥川と加藤の初企画で、新鮮なレパートリーであった。当時フランス現代戯曲に関心を持っていた者にとっては、劇作家ではジャン・ジロドゥとジャン・アヌイ、小説家、評論家を兼ねた劇作家としては、サルトルとカミュが注目的であった」と述べている。

(8) ロブリグリエ「サミュエル・ベケット——舞台における現前」(ロブリグリエ 平岡篤頼訳『新しい小説のために』所収 昭和

和四十二年六月 新潮社)

(9) ジャン・ポール・サルトル「実存主義とは何か 実存主義とはヒューマニズムである」(伊吹武彦訳『サルトル全集第十三巻』所収 昭和三十年七月 人文書院)

(10) ジャン・ポール・サルトル「存在と無 現象学的存在論の試み」(松浪信三郎訳『サルトル全集第十八、二十巻』所収 昭和三十一年十一月、三十二年八月 人文書院)

(11) 福永武彦の未発表原稿「実存主義文学」。この原稿は、平成九年三月「福永武彦研究」第二号に三坂剛が紹介したもので、「昭和二十四年(四九年)後半のもの」である。福永は、この文章でサルトルのいう人間の責任と選択について説明する。前出のサルトル「実存主義とは何か」から、福永の説明に該当する部分を引用しておく。

われわれが、人間はみずからを選択するというとき、われわれが意味するのは、各人がそれぞれ自分自身を選択するということであるが、しかしまた、各人はみずからを選ぶことによって全人類を選択することをも意味している。事実、われわれのなす行為のうち、われわれがあらうと望む人間を創ることによつて、同時に、人間はまさにかくあるべきだとわれわれのかんがえるような、そのような人間像を創らない行為は一つとしてない。あれかこれか、そのいずれかであることを選ぶのは、われわれが選ぶそのものの価値を同時に肯定することである。というのは、われわれは決して悪を選び得な

／——それは夢じゃないのよ。あなたは御自分の過去の時間
に立ち会っただけよ。そうやって秩序に帰るための義務を果
して行くのよ。／——秩序？／——そうよ。此所ではあそこ
のことをみんな秩序と呼んでいるわ。

この「夢」という表現をふまえて、本論では「白昼夢」と表記
する。

(22) 作中で「僕」は、「僕の生が終った以上、今の僕に何の意味
があるだろうか」と「踊子」に詰問する。「踊子」は「あなたは
今に御自分で、みんな分るようになるわ。此所では自分だけが
自分の意識をつくって行くのよ。人が説明したって何にもなら
ないわ」と答え、過去の時間に立ち会い「自分の意識をつくら
ることで、「此所」＝冥府に存在している「意味」が見つかるだ
ろう」と示唆している。

(23) ナタリー・サロート三輪秀彦訳『見知らぬ男の肖像』（昭
和四十五）（1970）年一月 河出書房新社。福永は、昭和三十四
（1959）年六月に『嫉妬』について（「筑摩しんぶん」第八号
筑摩書房）という評論で、この小説をロブ・グリエの『嫉妬』
と比較しつつ、「意識のリアリティ」について次のように述べる。

その点が、サロート女史の「見知らぬ人の肖像」と根本的に
違うところで、こっちの小説では、一人称の語り手（まったく
何者であるか不明）の意識が、初めから終りまで驚くべき
密度で凝縮され、筋の方はこれまたごく簡単な代物だとして
も読める」と言ったような、現実が犯人であり、意識がへま

ばかりやっている探偵であるような、一種の面白さが生じて
来る。つまり、サロート女史は意識内の、女史の言葉借り
れば心理的運動の、リアリティを第一に重んじるし、ロブグ
リエは作り出された仮構の意識に当てはめてリアリティを構
成する。

また、福永はこの評論の最後で『見知らぬ男の肖像』が日本で
も翻訳出版されることを望み「こういう機運に乗じて、我が国
でも、難解な（但し意識のリアリティに触れた）小説がぞくぞ
く現れて来るといいのだが」との希望を述べている。

(24) ジャン＝ポール・サルトル「序文」（ナタリー・サロート
三輪秀彦訳『見知らぬ男の肖像』所収 昭和四十五）（1970）年一
月 河出書房新社。このサルトルの序文で、実験的な方法を新
しく試みるサロートやロブ・グリエ等の小説を「反小説」（「
ヌーヴォーロマン」と呼ぶことが一般化した。三輪秀彦は、サ
ルトルが「反小説」（アンチ・ロマン）という名称を新傾向の
作家たちに付与したという点で極めて文学史的な意義を持つて
いる」と、「見知らぬ男」の解説で述べている。

(25) ナタリー・サロート三輪秀彦訳『見知らぬ男の肖像』より、
その該当箇所を次に引用しておく。

ぼくはうやうやしく、ぼくの声を彼らの声に混ぜるだろう
……／すべては少しずつ落ちついていくだろう。世界は滑ら
かで、清楚で、清められた姿になるだろう。死んだあとで、
人々の顔がかならずそうなるといわれている晴れやかな純粹

さの表情にいくらか近いような。／死んだあとで?……いや、そんなこと何でもない、やはり……あの少し異様な石化したような表情、あの少し生気のない表情だって、そのうち消えうせるだろう……すべてはうまく治まるだろう……そんなものは何でもなくなるだろう……ほんのもう一歩だけ乗り越えられるだけなのだ。

こうして「ぼく」は、自身の「声」を「彼らの声に混ぜる」とことで、サルトルのいう「一般性に加盟」しようとしているのである。

(26) 福永武彦「小説の方法について」(『群像』昭和三十三年八月 新潮社)。たとえば、福永が小説の方法に非常に意識的であったことが、次の文章からも推察できるだろう。

我が国に於て、注目すべき作品が現れても、それが冒險的な方法に関っているとされることは少ない。というより、冒險的な新しい方法を採用し、それによって批評家の注視を浴びるような作品は、殆ど数えることが困難である。問題になるのは、いつも方法を抜きにしたその内容である。しかし一つの小説はそれに固有の方法を伴ってこそ小説として生きて来るので、もし方法に進化がなければ、その作者は同じ境

地に足踏みしていることになる。

しかしこれは極端な言い方で、内容と表現、主題と方法とは、常に車の両輪をなしている筈だから、方法がない、ということとは小説家にとってあり得ない。(中略)「方法」と呼ぶ以上、それは新しい技術、人のやつてみない冒險を意味するのでなければ面白くない。敢えて言えば、方法それだけを目的としたような、奇抜な小説が出て来てもいい筈だ。一部の卓越した批評家にしかその意義が分らず、多数の読者はあれよあれよと見送るような小説、それが結局は小説全体を推進させるのではないだろうか。(昭和三十三年九月)

もちろん、この方法とは、福永自ら言うように「極端な言い方」ではある。しかし、福永は「表現」や「方法」を優先させることに小説家としての意義を見出し「冥府」を含む『夜の三部作』を執筆しようと試みたものではあるまいか。

(27) 注(26)に同じ。

【付記】「冥府」の引用は全て『福永武彦全集 第三卷』(昭和六十二年十月 新潮社)に拠り、旧字体は新字体に適宜なおした。

(いながきゆうこ／大阪府立大学大学院博士後期課程)